

A parodização da ação trágica em *Frank pig says hello*, de
Patrick McCabe: drama social, violência e irreverência

Sandra Luna¹

Bruno Rafael de L. Vieira²

Resumo: Publicado em 1992, *The Butcher Boy*, celebrado romance de Patrick McCabe, logo foi adaptado para o cinema e para o teatro. Em sua forma dramática, intitulada *Frank Pig Says Hello*, a peça teatraliza as memórias de infância de Frank Pig, ou Piglet, um “menino-porquinho”. Apesar da dimensão trágica dos conflitos existenciais e sociais que modelam a peça de McCabe, sua dramaturgia subverte a dignificada tradição das tragédias e dos dramas sociais por meio da paródia e da ironia, substituindo o *pathos* trágico por humor e deboche. Fortemente marcada por traços recorrentes na arte pós-moderna, *Frank Pig Says Hello* apresenta-se como uma peça que, ao desconstruir as formas dramáticas tradicionais, desconstrói também, por via do riso, do sarcasmo e do grotesco, motivos e fatos associados à história da Irlanda, assim como questiona valores hegemônicos da cultura ocidental. O presente estudo analisa a parodização da ação trágica na peça, examinando as relações entre dramaticidade, violência e irreverência estética.

Palavras-chave: *Frank pig says hello* – Patrick McCabe – *The butcher boy* – Paródia pós-moderna

Abstract: Published in 1992, *The Butcher Boy*, a celebrated novel by Patrick McCabe, was soon adapted for the cinema and the theatre. In its dramatic form, entitled *Frank Pig Says Hello*, the play presents the childhood memories of Frank Pig, or Piglet. In spite of the tragic dimensions of the existential and social conflicts in McCabe’s play, his dramaturgy subverts the dignified tradition of tragedies and social dramas through parody and irony, replacing tragic *pathos* for humor and mockery. Strongly marked by recurrent features characterizing post-modern art, *Frank Pig Says Hello* not only undermines traditional dramatic forms through laughter, sarcasm and the grotesque, but, in doing so, it also deconstructs motifs and facts associated to the history of Ireland, while calling into question Western hegemonic cultural values. The present study analyses the parodying of the tragic action in the play, examining the roles of dramatization, violence and aesthetic irreverence.

Keywords: *Frank pig says hello* – Patrick mccabe – *The butcher boy* – Post modern parody

¹ Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP) – email: lunasand@uol.com.br

² Doutorando em Letras (UFPB/PPGL) – email: bruno_rlv@hotmail.com

I. INTRODUÇÃO

Muito se tem escrito sobre o lugar da paródia na arte contemporânea. Ainda que não seja consensual o enquadramento da contemporaneidade como pós-modernidade, não parece possível negar, na produção artística da atualidade, tendências de composição que se apropriam de forma paródica, irreverente e demolidora, de valores estéticos herdados da tradição, daí resultando uma arte revisionista com traços peculiares que a demarcam do legado cultural modernista, indiciando uma condição “pós-moderna”.

Tão recorrente tem sido a tendência à parodia na arte contemporânea, que Linda Hutcheon (2002) atribui a esse fenômeno estético um estatuto de “gênero”, insistindo no caráter irônico e desconstrutivo da produção artística das últimas décadas. Jameson (1991), fundamentado em proposições marxistas, percebe essa lógica cultural “pós-moderna” como reflexo do capitalismo tardio, indagando-se, inclusive, se o pós-modernismo seria uma opção de estilo ou uma inevitabilidade estética, considerando a recorrência de características e padrões de composição notados nas produções artísticas contemporâneas.

Dentre os traços de composição estética largamente notados na arte do nosso tempo, além da propensão à paródia, que Jameson (1991, p. 17) prefere nomear de “pastiche”, espécie de “*blank parody*”, ressaltam aspectos da comodificação da cultura no contexto do capitalismo globalizado, que tudo aliena, coopta, reifica. Registra-se, também, a recusa à representação e à interpretação; o apreço pela superficialidade; a rejeição à “alta cultura” e o acolhimento ao *pop*, ao *camp*, ao *trash*, ao *kitsch*; a apropriação antropofágica do passado e da tradição sem gestos de nostalgia; a recusa às grandes

narrativas, patenteada nas opções por estéticas de colagem, discursos minimalistas, linguagens fragmentadas; finalmente, pensando no caso mais específico da dramaturgia, ressaltaríamos a recusa aos afeitos, o que explicaria a substituição do trágico pelo que Jameson (1991) chama de “sublime histórico”, algo que tende ao grotesco e ao espetacular.

Essas características anotadas como traços recorrentes na arte “pós-moderna” não raramente têm conduzido a crítica a perceber essa estética irreverente como signo de alienação – em oposição, por exemplo, ao que ocorria com as vanguardas modernistas, cujas premissas estéticas faziam-se explicitar em manifestos. Há, no entanto, uma vertente oposta, que enquadra essas tendências à parodização excessiva como uma postura crítica irreverente que busca demolir por dentro as próprias formas e valores herdados da tradição, como defende Linda Hutcheon (2002, p. 27), ao sugerir que a paródia pós-moderna desconstrói valores do mundo por via interna, isto é, operando ironicamente em relação a valores do próprio universo da arte.

No presente artigo, esperamos poder demonstrar como, no caso específico da peça *Frank Pig Says Hello*, de Patrick McCabe, a tessitura da ação dramática não pode ser avaliada nem como transitiva, ou seja, como conduzindo em linha direta a uma noção tradicional de *mimesis*, nem como intransitiva, em qualquer sentido modernista de arte pela arte. Trata-se antes de um jogo paródico irreverente e rebelde, que nem se rende ao enunciado nem às formas de enunciação. Construída sob os auspícios do drama social, espécie dramática que Raymond Williams (2002) considera “tragédia moderna”, a peça do autor irlandês excede-se na violência e na irreverência, gerando uma forma potente de parodização da tradição que alimentou a dramaturgia trágica através dos séculos, reagindo, em tom de escracho,

aos poderes e aos limites da arte face às ações e instituições sociais que provocam tragédias no mundo da vida.

II. PATRICK McCABE: TEXTOS E CONTEXTOS

Escrita por Patrick McCabe, a peça *Frank Pig Says Hello* foi encenada pela primeira vez no *Dublin Theatre Festival*, em 1992. O texto é, na verdade, uma adaptação para o teatro do romance *The Butcher Boy* (1992). Em 1997, a trama foi levada ao cinema com o roteiro escrito pelo próprio McCabe e direção de Neil Jordan, com título homônimo ao romance. No Brasil, tanto o romance, como o filme, receberam a tradução de *Nó na Garganta*.

Segundo o editor John Fairleigh, do livro *Far From The Land: Contemporary Irish Plays*, de 1998, no qual a peça *Frank Pig Says Hello* está compilada, na primeira montagem, sob a direção de Joe O'Bryne, havia apenas dois atores em cena: David Gorry, que interpretou Frank Pig, e Sean Rocks, que atuou como todos os outros personagens, o que demonstra, à partida, o caráter anti-realista da obra. A bem da verdade, *Frank Pig Says Hello* tende a uma estética surreal. De acordo com a versão que estamos utilizando, a peça está dividida em trinta e duas cenas, não coligadas em atos, o que evidencia sua forma fragmentada, em tudo condizente com a linguagem minimalista que configura a própria ação dramática.

Com o intuito de enquadrar a peça no contexto da significativa produção de seu dramaturgo, faz sentido passar brevemente em revista dados sobre a obra de Patrick McCabe, sobretudo porque há temáticas recorrentes em seus escritos que se iluminam quando se considera o conjunto da obra. Também parece relevante atentar para a pertença de McCabe a uma dimensão *spatio-temporal* específica:

uma Irlanda cuja contemporaneidade, ainda assombrada por seu passado histórico, inspira temas, valores e tradições que o autor faz precipitar em formas dramáticas.

Natural de Clones, o irlandês Patrick McCabe tem uma vasta bibliografia que inclui tanto romances e contos, como peças para teatro e rádio, destacando-se: *The Butcher Boy* (1992), *The Adventures of Shay Mouse* (1985), *Carn* (1989), *Loco Country Lonesome* (1994), *The Dead School* (1995), *Mondo Desperado* (1999), *Emerald Germs of Ireland* (2001), *Winterwood* (2006), *The Revenant* (2007), dentre outros.

Nos textos escritos por este autor, deparamo-nos, frequentemente, com temáticas que envolvem a violência, o macabro, a loucura, o incesto. Segundo McWilliams (2013), o horror que emana dos textos produzidos por Patrick McCabe teria como gênese o passado político violento vivenciado pela Irlanda no curso de sua história, o que acabaria se refletindo, por vias diversas, reais e simbólicas, na contemporaneidade do país. Nessa perspectiva crítica, os destinos grotescos que assombram os personagens do autor são figurações quase caricaturais de traumas experienciados pela sociedade irlandesa. Esse insistente evocar das graves feridas da história de um povo através de formas simbólicas coincide com o que Jameson (1991, p. 168) considera outra das importantes marcas da estética contemporânea: “o retorno do recalcado”, talvez apenas possível de ser estetizado em termos tão cruéis porque apreendidos por via paródica. Fato é que, na maioria das tramas de Patrick McCabe, os protagonistas apresentam-se como figuras excluídas da comunidade em que vivem, por vezes carregando consigo múltiplos traços representativos de exclusão, o que os tornam personagens-tipos, estereótipos da miséria social que se faz miséria existencial.

Entende-se, portanto, a recorrente opção do escritor pelo hu-

mor, que não se afasta do chamado “humor-negro”, como se notará em diversas passagens de *Frank Pig Says Hello*, estratégia da qual McCabe lança mão para amplificar suas já acentuadas ironias, que recobrem um amplo espectro de crítica social e política. Esse humor, por vezes grotesco, por vezes cartunesco, assume variados nuances e oferta-se como recurso largamente utilizado também como forma de expurgar a dor sentida pelos personagens, que reverterem o sofrimento em ações e gestos de comicidade, deboche, escracho, características que observamos corriqueiramente nas falas de Frank/Piglet. Por sob essa camada risível e irônica, mascara-se a dor das grandes tragédias.

Outra característica usualmente encontrada nos escritos de Patrick McCabe diz respeito à ambientação de suas obras, que, geralmente, utilizam como pano de fundo pequenas comunidades rurais da Irlanda, enquadradas em uma vida cotidiana eivada de agressividade, mesquinharia, preconceitos, violência, comunidades flagradas sob ângulos que desconstroem, em larga medida, uma tradição literária que idealizou romanticamente uma Irlanda rural como reduto de um passado mítico, glorioso, *lócus* de resistência à dominação cultural do colonizador britânico. Por essas características, os textos de McCabe têm sido classificados pela crítica como pertencentes a um gênero conhecido como “*Bog Gothic*”. (MCWILLIAMS, 2013).

É bem verdade que, mesmo nas representações míticas canônicas, por exemplo, nas peças de Yeats, o povo irlandês, submetido à miséria, podia chegar a vender suas almas ao diabo, como ocorre em *The Countess Cathleen* (1892), mas em contraponto a esses que negociavam sua dignidade pelas necessidades do estômago, havia sempre um herói ou heroína mitificado que resgatava, por via do sacrifício, a alma pura da nação. Em *Frank Pig Says Hello*, todo o universo

representado na trama aparece rebaixado, nenhuma alma se salva da podridão social virulenta que contagia a todos. Sob esse prisma, a peça se prestaria bem a uma leitura por via do que René Girard (1990) definiu como “crise sacrificial”, ao retratar uma comunidade em cuja rotina a violência se espalhou tanto, que somente o sacrifício de um “bode expiatório” faz-se saída para a restauração da ordem. Apenas na versão paródica de McCabe, até mesmo o tema da violência e do sagrado se manifesta por via do humor grotesco e torpe. Ressalte-se, como dado emblemático desse rebaixamento paródico radical, a utilização de um protagonista-criança para ocupar o lugar do “herói trágico”.

Sob o prisma da violência que se enraíza por toda a trama, dominando as falas e as ações dos personagens, vale considerar com mais vagar o contexto histórico ao qual a peça está atrelado, período caracterizado, tanto nacional como internacionalmente, por atos de extrema violência e de profundas transformações sociais. Ao longo da peça, pistas nos permitem discernir o *setting* da ação, que se desenvolve numa pequena comunidade rural da Irlanda entre o fim da década de 50 e os anos 60, do século XX. Dentre essas pistas temporais que nos são ofertadas, referências a Elvis Presley, a filmes de John Wayne, ao terror da bomba atômica e ao medo de comunistas, havendo ainda alusões a revistas em quadrinhos desse período.

No tocante ao material histórico que concorre para a representação estética da violência no século XX, parece importante evocar os escritos de Hobsbawm (1997), para quem esse século teria se notabilizado como um período em que pessoas foram mortas ou abandonadas à morte por decisão humana numa escala jamais vista nas eras precedentes, um século no qual o mundo viu o apogeu e a queda dos grandes Impérios coloniais Europeus. No quadro sinistro, de violência,

crueldade e destruição, as ditaduras e o fascismo ergueram-se ferozmente, a voracidade de duas Guerras Mundiais devastou parte do planeta, ao tempo em que as terríveis experiências do holocausto nazista, assim como as bombas nucleares em Hiroshima e Nagasaki, fizeram impregnar de horror o pensamento crítico sobre a modernidade e sobre a própria humanidade.

Num sentido mais específico à peça que estamos examinando, consideremos que, com o fim da Segunda Guerra, novos titãs da economia haviam se erguido, dividindo o mundo em dois blocos: de um lado, os Estados Unidos, liderando o bloco capitalista, do outro, a União Soviética, à frente dos países comunistas. As tensões ideológicas e militares envolvendo as duas potências deu origem à Guerra Fria e, com ela, o medo quase apocalíptico de uma guerra nuclear, principalmente entre as décadas de 1950 e 1960. Na peça, patenteando por via irônica o temor ocidental em relação aos comunistas, uma personagem, ao ouvir o nome de uma criança chamada Joe, reage de imediato, com pavor: “Joe! Joe Stalin! O fim do mundo!” (Cena 28, p. 295).

Com respeito à história de violência na própria Irlanda, existem marcos incontornáveis na memória do país no século XX: o *Easter Rising*, de 1916, um levante pela independência política levado a efeito durante a Primeira Guerra pelo *Irish Republican Brotherhood*, resultando em cerca de 450 mortos e 2.614 feridos. (FOSTER, 1989, p. 483) e o *Bloody Sunday*, quando o país, tomado por uma guerra civil anglo-irlandesa, que perdurou de 1919 a 1921, vivenciou as dores de um conflito armado no qual cerca de 2.000 pessoas foram mortas, o *Bloody Sunday* sendo o episódio mais marcante do conflito, no qual 31 pessoas morreram.

Segundo Foster (1989), após sua independência, em 1921, a

Irlanda entrou em uma fase de radicalização político-patriótica, com um forte sentimento de gaelização, ou seja, uma negação daquilo que culturalmente pertencia ao Reino Unido, até mesmo o capital estrangeiro sendo visto como um *alien* que deveria ser combatido. No entanto, a partir de 1960, a economia irlandesa começa a se abrir para o mercado estrangeiro. Ainda segundo Foster (1989), cerca de 350 novas empresas chegaram ao país, e desde a Grande Fome ocorrida no século XIX, houve, pela primeira vez, aumento populacional na Irlanda. Com a maior taxa de crescimento econômico da Europa Ocidental, o país estava recebendo estrangeiros, dentre eles, turistas e indústrias americanos.

É nessa moldura de transição que *Frank Pig Says Hello* se insere, ou seja, em um período de virada na vida social, econômica e política do país, momento em que a Irlanda estava submetida a novas influências culturais, experimentando a entrada da cultura midiática de massa, com seus ícones estrangeiros postos em lugar dos mitos e ídolos autóctones. Não por acaso, a ação da peça constrói-se com base em um conflito central que opõe Piglet, uma criança representativa de uma Irlanda miserável, que começava a parecer ultrapassada, e a Sra. Nugent (*new gent*), uma emergente que, por ter vivido na Inglaterra, sentia-se superior à família de Piglet Brady. Do confronto entre os dois desenvolve-se uma trama cruel, sarcástica, grotesca, violenta, em tudo humorística, sem deixar de ser comovente.

III. *FRANK PIG SAYS HELLO*

Talvez por ser uma adaptação para o teatro de uma obra romanesca, a peça *Frank Pig Says Hello* lança mão de um personagem-narrador, um Frank Pig adulto, que comanda a narração do seu pró-

prio passado, posto em cena através da dramatização de seu “eu-criança”, quando era ainda um Piglet, um “porquinho”, *persona* infantil representada por um outro ator, que vivencia no palco suas aventuras pueris, seus conflitos e suas dores, profundamente trágicas, apenas mascaradas por um *pathos* cômico, anti-trágico. Assim, embora a narração seja um elemento significativo na construção estrutural da peça, é o protagonista infantil Piglet que torna viva a ação, de maneira que Frank opera em cena como uma espécie de mestre de cerimônia, ou, se preferirmos, uma instância córica, introduzindo ou comentando os eventos dramatizados, fazendo avançar ou retardar o desenrolar dos fatos levados à cena, provocando interrupções e cortes na ação. A peça instaura essa criativa convenção narrativo-dramática já em sua abertura, quando ambos, Frank, o adulto que rememora sua infância, e Piglet, a criança que ele foi um dia e que traz o passado ao presente da cena, se apresentam:

Frank – Olá.

Fuçando, fuçando como um Piglet (porquinho) aparece com um bolo de aniversário. Frank toca dois versos de uma canção em seu trompete.

Piglet (canta) - Eu sou um bebê porquinho e eu levarei conhecimento a todos vocês
Com meu rabinho enrolado e meu narizinho empinado.

Frank – Este sou eu quando jovem (*Canta dois versos da canção*) Como vocês podem ver eu era um jovem e feliz porquinho (*Toca o trompete*)... durante todo o dia.

Piglet – Durante todo o dia!

Frank - *toca um verso da canção em seu trompete.*

Piglet – *Apaga as vejas do bolo.*

(Cena 1, p. 239)³

Na sequência da rememoração de sua infância, Frank fará Piglet apresentar-nos seu melhor amigo: Joe. Parece significativo que o

³ As traduções referentes ao texto da peça, ao longo do artigo, são nossas.

primeiro encontro entre os dois meninos tenha se dado quando ambos quebravam gelo na fonte da cidade. Contra a dureza da vida no inverno, a imaginação infantil corre solta: “O que você faria se ganhasse cem milhões de trilhões de dólares?” (p. 239). Nas respostas patenteia-se o sabor da infância pelos doces e chocolates, sem que possamos esquecer que a condição dada à realização desses sonhos são os “trilhões de dólares” americanos, o que traduz, ao mesmo tempo, a inocência da criança-protagonista, e a crítica paródica à hegemonia econômica e cultural dos Estados Unidos, que já então dominara as mentes e os sonhos dos irlandeses.

Contudo, nem só de sonhos vivem as crianças na trama de McCabe. Se o drama é a arte dos conflitos, Piglet saberá, com suas traquinagens, dar movimento à engrenagem dramática. A criança trelosa, junto com seu melhor amigo, Joe, descrito por Piglet como seu “irmão de sangue” (Cena 4, p. 243), pega “emprestado” (leia-se, toma pela força) alguns gibis do menino Philip, filho da Sra. Nugent. A travessura inconsequente acaba gerando graves sequelas que darão combustível à trama até o seu desenlace trágico-grotesco. Tudo porque, inebriada de raiva, a Sra. Nugent, ao saber do ocorrido com os gibis do seu filho, dirige-se à morada de Piglet/Frank Brady e põe-se, aos gritos, a insultar a família Brady, chamando-os, todos os seus membros, de “porcos”:

Sra. Nugent – Sra. Brady, o que eu quero saber é: onde estão os gibis? Você sabe quanto me custaram? Sabe? Como eu sei que foi Frank! Oh pelo amor de Deus! Talvez não tenha sido Frank! Claro que foi Frank. (*Observando a casa e fungando desdenhosamente*) **Porcos! Vivem como porcos. Porcos.**

(Cena 4, p. 243, Grifo nosso)

Ao evocar a figura do “porco”, como insulto da Sra. Nugent contra os Brady, a peça de McCabe descortina um viés histórico que perpassa a trama. Colonos da Inglaterra durante séculos, os irlandeses eram comumente caracterizados pelos ingleses como uma “raça inferior”, não raramente referenciados como “porcos”⁴. Dentre os documentos que evidenciam essa imagem estereotipada da miséria dos irlandeses, uma carta enviada por Friedrich Engels a Marx, espécie de relato de uma viagem que Engels fez à Irlanda em 1856 e que lhe permitiu observar em solo irlandês aquilo que considerava a origem da miséria notada nos irlandeses que migravam para a Inglaterra como animais. No entender de Engels, não tendo nada a perder em sua terra natal, irlandeses mudavam-se para a Inglaterra e ali evidenciavam sua condição miserável, “bruta”, “quase selvagem”, uma miséria causada pelos colonizadores britânicos. A despeito da crítica severa ao imperialismo britânico implicada nas anotações de Engels, de sua visão determinista vazam preconceitos que até hoje se projetam contra os irlandeses, entrevistados sob a ótica dos colonizadores como povo sujo, fétido, bebedor, imagens estereotipadas que apareciam já no tratado de Engels intitulado *The Condition of the Working Class in England*, de 1845, no capítulo “Irish Immigration”. No texto de Engels, a “imundície” dos irlandeses aparece sempre associada aos porcos, com os quais compartilhavam os míseros espaços de que dispunham para viver, comer, dormir, muitas vezes espaços restritos a um único cômodo. No entender de Engels, os irlandeses amavam os porcos, assim como os árabes amavam os cavalos. Apenas, por sua miséria, os irlandeses vendiam seus porcos quando estes estavam gordos o suficiente para o abate (ENGELS, 1845, p. 101-105).

⁴ De acordo com Stallybrass e White (1986), a palavra “porco” teria origem no grego e significava “vagina”, contudo, esta definição ao longo do tempo foi sendo modificada (p.44).

Ressalte-se que essa visão não teve origem no pensamento de Engels, tendo sido, durante séculos, propagada pelos ingleses, que insistiam em associar os irlandeses aos porcos. Era comum, inclusive, segundo Yen-Chi Wu (2014), que a própria Irlanda fosse referenciada na Inglaterra como “Ilha dos porcos”.

Embora mais recentemente tenhamos aprendido com J. L. Austin (1962) uma sofisticada teoria sobre como fazer coisas com palavras, já Shakespeare nos ensinava, com um célebre verso de *Henrique IV*, que palavras podem ser espadas e transformar vida em morte⁵. Ao chamar toda a família de Piglet de “porcos”, a Sra. Nugent lança sobre o menino um chamamento que o próprio garoto internaliza, adotando para si mesmo o apelido de Piglet (“porquinho”), iniciando uma jornada em direção a uma metamorfose que se revelará monstruosa. Fato é que o xingamento da Sra. Nugent aciona um gatilho para a violência que irá irromper no texto, expandindo-se, espraian-do-se, até, finalmente, explodir, deixando de ser apenas agressão verbal, humilhação, ofensa, discórdia, preconceito, conflito, para tornar-se tragédia, física, palpável, crua, carnal, sangrenta. Nessa toada em direção ao clímax de uma trama violenta, acompanhamos a “mutação” de Piglet, de menino a porquinho, até que o animal que nele habita se faz uma espécie demoníaca de porco, representação do mal tantas vezes patenteada nas escrituras sagradas de uma tradição religiosa que a católica Irlanda certamente não desconhecia.

Assim, submetido a uma espécie de “educação sentimental” para a violência, Piglet experimentará um caminho no qual a criança-porquinho-vítima se fará o porco-demônio-vingador. Ressalte-se, então, que os atos violentos, tanto os vividos quanto os praticados

⁵Prince John (...) Encircled you to hear with reverence /Your exposition on the holy text/ Than now to see you here, an iron man talking,/ Cheering a rout of rebels with your drum,/ **Turning the word to sword, and life to death.** (...) (Grifo Nosso) (Ato 4, Cena 1, p. 1002)

pelo protagonista, não se dão de maneira gratuita, pelo contrário. A hostilidade, a selvageria, a brutalidade e a fúria que concorrerão para os gestos finais de Frank/Piglet são desde cedo “alimentados” pelo próprio meio social em que ele vive, sendo a agressão da Sra. Nugent o marco inaugural do desmoronar gradativo do mundo de sonhos infantis em que vivia Frank/Piglet, na alegria fantasiosa que o animava e que lhe permitia imaginar-se ganhando milhões de trilhões de dólares, a despeito da sua pobreza.

Ao longo da ação da peça, vemos as pessoas que o menino-porquinho mais estimava dele se afastando, a vida desfazendo laços de amizade, enquanto a morte lhe subtrai as fontes de afeto. Primeiro, sua mãe, que se suicida acometida pela loucura, outro tema com forte impacto na história da Irlanda. A “loucura” atravessa a peça de Patrick McCabe, que dramatiza sob perspectivas distintas a insanidade, de Anne, a mãe de Piglet, e do próprio menino-porco, consequência da miséria existencial e social a que é submetido. Anne, a mãe de Frank, apresenta-se desde cedo como suicida, uma vítima de distúrbios mentais que, corriqueiramente, nas palavras de Frank/Piglet, vai à “garagem” para reparos (Cena 4, p. 243). A “garagem”, que na peça se faz significante para “hospício”, diz bem do tom paródico da linguagem da peça, travessa como seu jovem protagonista, nesse caso apontando um dedo crítico aos processos de reificação do humano na contemporaneidade.

Vale a pena considerar, com Nancy Scheper-Hugher (2001), que, por volta de 1960, a Irlanda apresentava as mais altas taxas de esquizofrênicos do mundo. A região mais atingida pela doença seria o Oeste, lugar historicamente mais pobre da Irlanda. Vários fatores são apontados como motivos para esse fenômeno, dentre eles, o poder opressor da Igreja Católica, a entrada do Capitalismo, e ainda, agora

segundo López (2005), o processo de colonização do país.

No tocante à condição feminina, segundo Foster (1989), após a independência da Irlanda, as mulheres acabaram sendo submetidas a várias regras que praticamente as baniram da vida social, sendo relegadas a um papel secundário na sociedade, a forte influência da Igreja Católica em muito contribuindo para esse cenário de opressão.

Na trama, Annie tanto sofre por habitar um meio social no qual sua família se recorta como miserável, como é vítima de um casamento sem amor (Cena 8). Note-se, no entanto, o aspecto paródico da ação, que dramatiza a loucura e prenuncia o suicídio por via do cômico, sem perder a oportunidade de fazer incidir sobre toda a situação dramática uma forte carga de crítica social:



TocToc

Piglet – Mãe, abra, estou em casa

TocToc

Mãezinha – Eu vou me enforcar.

Piglet- *TocToc!* Mãe, abra, estou em casa.

Mãezinha- Eu vou me enforcar. Volte mais tarde, Piglet.

Piglet – Mãe, você ainda não terminou de se enforcar?

Mãezinha- Não, eu não consigo fazer direito.

Piglet- **Bem, não é isto que eles dizer nesta cidade, Mãe? Aqueles porcos – eles não fazem nada certo.**

(Cena 3, p. 242, grifo nosso)

Não é dessa vez, no entanto, que o suicídio se realiza. E ainda que a morte de Anne se anuncie e se cumpra, contribuindo para conduzir à loucura o próprio Piglet, em nenhuma de suas ocorrências a dor diante da finitude permitirá ser apreendida tragicamente. A peça, claramente, não presta culto ao melodramático, preferindo, ao contrário, parodiar a tragédia por via de um *pathos* cômico. Anne, no entanto, porta a tragicidade nas veias. Num momento em que o filho

traquina foge de casa para se aventurar sozinho numa viagem a Dublin, a mãe sucumbe à loucura, seguindo para “reparos”, numa viagem sem volta à “garagem”. Note-se, no entanto, que o aspecto lacunoso e paródico da ação não distila dor em sofrimento, mas subverte a dor da morte em novos conflitos. Em seu retorno à casa, tendo comprado um presente pra mãe, Piglet se depara justamente com a Sra. Nugent, que lhe dará a notícia da morte da mãe nos seguintes termos:

Sra. Nugent – Foi horrível a maneira como isto aconteceu.

Piglet- Não, não foi. Não custou nada, Sra. Nugent.

Sra. Nugent – Oh, Deus, que ela esteja feliz onde esteja agora.

Piglet – Quem?

Sra. Nugent – Oh Piglet!

Piglet- Quem!

Sra. Nugent - Oh Piglet! Venha e eu lhe levarei para casa.

Toc Toc

Sra. Nugent – Eu sinto muito, Piglet.

Piglet – Vá embora, Sra. Nugent . Vá embora. Toc-

Toc. (Cena 10, p. 255)

Nessa estética de colagem de cenas que violentam a forma tradicional do drama para evocar a violência a uma criança, sequer há tempo para prantear a morte: o bater de Piglet na porta de casa após a notícia sobre a morte da mãe o faz confrontar-se com a embriaguez do pai. “*Paizinho está bêbado.*” (Cena 10, p. 256).

Paizinho – Alguém viu meu trompete? Eu sei tocar. Trompete, cadê você? Aí está você. A gente não te encontrou em lugar nenhum, Francie. Annie se foi. No rio – de todos os rios, Francie. Ratazanas deste tamanho. Nem sempre foi assim. Rezávamos o rosário sobre as pedras.

[...]

Eu tocava o trompete. Eu cantava no salão. Eu com-
prei pra ela balas de cevada. Eu disse a ela que a
amava. Rezamos o rosário sobre as pedras Boundo-
ran, filho, no primeiro dia da nossa lua de mel. Eu
acho que foi a primeira vez que ela viu o mar. (Cena
10, p. 256)

Considerando-se o tom da peça e o *ethos* dos personagens, a cena mais parece um pastiche, um simulacro da idealização romântica. Ainda que pautada no recordar de um passado que não volta mais, a memória do amor de Paizinho por Mãezinha faz-se parodização do amor romântico, convidando-nos a refletir sobre como a miséria inviabiliza o romantismo. Aqui valeria a pena pensar em como, no romance que deu origem à peça, Piglet acaba descobrindo que já na lua de mel os pais não paravam de brigar em público. Na peça, Paizinho é bem o estereótipo do bebedor irlandês, uma figura ausente, patética, um artista desvalorizado e decadente que muito contribuiu para a loucura e a morte de Anne. Embora seja possível acreditar que houve um tempo em que se amaram, o discurso parece antes culposos que nostálgico. Se pensarmos nas proposições de Freud acerca do “tabu dos mortos”, entende-se o remordimento do Paizinho após a morte da Mãezinha. O próprio Piglet cuidará em afirmar a culpa do pai pelo suicídio da mãe, numa cena em que o menino reage ao discurso do genitor sempre bêbado, sinalizando, por meio da voz, a carência afetiva e material implicada em sua gradual metamorfose em porco:

Paizinho: Eu sou seu pai, filho.

Piglet: Oinc! Oinc!

Paizinho: Eu mereço coisa melhor que isso.

Piglet: Oinc!

Paizinho: Por favor, filho.

Piglet: Você a levou pra garagem.

Paizinho: Não!

Piglet: Você a levou pra garagem.
Paizinho: Mentira.
Piglet: Você a levou pra garagem!
Paizinho: Pare! Pare! (Cena 17, p. 272)

A solidão de Piglet diante da morte da mãe e da embriaguez constante do pai concorre para o agravamento da condição animal simbolizada no apelido que o faz internalizar a condição de “porco”, num processo que avança, de brincadeira infantil à figuração demoníaca. Se antes roubara os gibis de Phillip Nugent, numa travessura impensada, Piglet começa agora a incorporar a malignidade e a violência em suas traquinagens. Atraindo o filho da Sra. Nugent para um galinheiro escuro, onde pretensamente dizia haver uma coleção de gibis, Piglet agredirá Phillip impiedosamente, surrando-lhe com correntes de ferro, assim fazendo do filho de sua antagonista um objeto de vingança, por um lado, desviando a agressividade para um objeto alternativo, isto é, para um “bode expiatório” no sentido mesmo formulado por René Girard, já que Phillip não pode ser responsabilizado por nada em relação ao abandono existencial em que se encontra Piglet. Por outro lado, o próprio Girard nos fala de um teatro da inveja, havendo a possibilidade de considerarmos a agressividade de Piglet sobre Phillip como representativa do desejo mimético do protagonista, que invejaria a posição social, o conforto material e a vida afetiva de Phillip. Além disso, não se pode esquecer que Phillip é filho da Sra. Nugent, a mulher que o agride e despreza, a inimiga que, além de tudo, encarna os mais reverenciados ideais daquela comunidade – representante por excelência das “famílias de bem”, em oposição à família de porcos de Frank Brady. Seja como for, a agressão a Phillip apenas se encerra com um pedido de Joe, o melhor amigo de Piglet, que acode o filho da Sra. Nugent, fazendo o “porquinho” prometer que não mais o açoitará. Deve-se considerar que, a partir desse mo-

mento, o próprio Joe passa a enxergar Piglet com outros olhos e a eleger Phillip como seu novo companheiro, de maneira que a cena no galinheiro marca o início do fim da amizade entre Piglet e Joe.

Sob o aspecto da agressividade, como nos ensina Girard, a violência não saciada se avoluma, busca freneticamente um objeto e corre o risco de se tornar imparável. No arranjo dialético das ações, a própria agressividade de Piglet assegura que cada situação dramática seja, ela própria, base para um novo conflito, cada ação ensejando reações distintas que compelem o menino-porco em direção ao trágico-grotesco. A agressão interrompida a Phillip, a paragem forçada da violência não saciada reclama um novo objeto. Impedido de satisfazer sua voracidade agressiva em Phillip, Piglet encontra um objeto alternativo: “a Famosa Casa de Phillip Nugent” (Cena 11, p. 260).

Na forma surreal da peça, Piglet ouvirá a voz da Sra. Nugent ecoando em sua mente. No palco, a emergente empertigada diz ao filho que Piglet inveja os Nugent: “Ele quer ser um de nós!” “Ele quer ser um de nós!” (Cena 11, p.260). Não podemos esquecer, no entanto, que Piglet é o protagonista, o dono da cena, é o interior de sua cabeça que está sendo posto no palco e, portanto, seu desejo tem voz de comando, de maneira que o porquinho vence a fantasiosa disputa mental que o teatro externaliza de forma irreverente e criativa, ordenando à Sra. Nugent que repita consigo “Eu sou uma porca!”, repassando a mesma ordem ao filho da metida senhora: “E agora você, Phillip!”, ao que o menino Nugent responde: “Eu sou um porco” (Cena 11, p. 261).

Note-se que os conflitos oscilam entre o plano real e a mente de Piglet, instaurando um processo de instabilidade emocional e psicológica que se agrava, não apenas na cabeça de Piglet, mas também na forma do drama. Finalmente, movido pela raiva que alimenta em

sua própria mente perturbada, Piglet passa, sem maiores protocolos, do plano mental ao plano real e a cena se faz definitivamente a casa da Sra. Nugent, na qual Piglet se posta para dar àquela família soberba uma lição sobre o que os porcos fazem: eles comem, eles chafurdam no lixo, eles correm, mas sobretudo os porcos fazem cocô. Imaginando-se professor da família Nugent, Piglet defeca na casa da sua inimiga, que o flagra em ação e o entrega nas mãos de um sargento. Conduzido pelo policial a um reformatório, Piglet se manifesta: “Oinc! Oinc! Oinc!” (Cena 12, p. 262).

Na estética irreverente da peça, a saída de Piglet do reformatório é anunciada por uma voz de TV: “Depois de dois anos de torturas infernais Frank Pig saiu mais uma vez para um mundo que não tinha lugar pra ele” (Cena 13, p. 264). Essa estratégia de uso da TV, além de resolver a economia temporal da ação na peça, marcando o interstício de dois anos, anuncia para a comunidade o retorno do apenado Piglet, que se tornou agora um porco mais robusto. Considere-se, no entanto, como o próprio tempo decorrido se faz elemento dramático, pois que nos dois anos em que Piglet permanecera ausente da vida da comunidade, Joe selou de vez sua amizade com Phillip Nugent, de maneira que, nas ações subsequentes, cada tentativa de Piglet de se aproximar do antigo melhor amigo será embargada pelos pais de Joe, que já não consentem com a aproximação do filho ao “menino-porco”, que, depois do reformatório, tornou-se “oficialmente” marginalizado.

Excluído pela sociedade, abandonado pelo melhor amigo, Piglet se confrontará ainda com a morte do pai. Novamente a peça desvia-se do trágico, desta vez trazendo à cena o grotesco. Embora veja o pai deitado no sofá, imóvel, com a testa gelada, Piglet insiste para que o Paizinho toque trompete (Cena 19, p. 278). O corpo-

defunto, rodeado de moscas, indicia a dominação do demoníaco sobre o garoto, que não se curva à tristeza da morte, antes recusa a realidade para escapar novamente do luto, desta vez pela loucura. Se os dois anos de reformatório não o corrigiram, talvez a lobotomia a que será submetido possa dar um jeito em Piglet. Mas mesmo a violência médica encontra subterfúgios cômicos para ser exercida em cena:

Frank *Mexendo uma furadeira*

Piglet – Não, por favor.

Cirurgião – Você pode mover a cabeça um pouco, por favor?

Paciente – Puxe tudo para fora! Todo o monte sangrento! (...)

Piglet – Wee! Wee! (*Canta.*) Be-bop-a –lula. (Cena 24, p. 287)

A nova condição mental de Piglet consolida definitivamente sua marginalidade em relação à vida social. Órfão, sem parentes, sem amigos, Piglet precisará agora trabalhar pra comer. Que trabalho poderia, então, ser mais apropriado a um porco do que um ofício no açougue? Profissão proscrita, milenarmente associada ao tabu de sangue, a história dos açougueiros, banidos para fora dos muros da cidade na Idade Média, condiz com a miséria existencial e social que acomete Piglet. O próprio açougueiro da peça, aquele que irá iniciar Piglet na arte da matança, é referido no texto da peça como “homem-porco”.

Na entrada de Piglet no açougue, nenhuma entrevista de trabalho, o emprego será garantido somente se o porquinho aprendiz for bem sucedido no que poderíamos considerar um ritual de iniciação na arte de matar. Tendo observado a morte de um porco pelas mãos do experiente açougueiro, Piglet apressa-se a mostrar que está pronto para exercer o ofício, excedendo-se, inclusive, na frieza com

que elege para matar um porquinho ainda não adequado para abate:

Piglet: Me dê a faca.

Maguire: Este não é pra ser morto.

Piglet: Me dê a faca!

Maguire: Você não tem culhões.

Piglet: Olhe o que eu tenho pra você, porquinho!

A morte grunhe enquanto ele mata o porquinho.

Pancada surda. (Cena 20, p. 280)

Toda a violência a que foi exposto transparece agora no gesto do Piglet que se faz açougueiro. Além da condição de humilhação, miséria, solidão, tortura e abandono dramatizada nas cenas que até aqui discutimos, não se pode esquecer o aparato simbólico catalizador de imagens de violência e agressividade introjetadas na mente do menino-porquinho por via da “cultura pop” que se imiscui em diversas cenas da peça. Dentre as formas de entretenimento pautadas em representações da violência que alegravam a infância de Piglet, quando Joe era ainda seu amigo-irmão e os dois se entregavam felizes às traquinagens, destacam-se, as brincadeiras de matar índios Apaches, típicas dos anos 60, os filmes de faroeste, as revistas em quadrinhos, cujas histórias veiculavam, por exemplo, humor negro, competições, crimes, eventos ocorridos na Segunda Guerra, como se constata dos títulos explicitamente referidos na trama por Frank, o Piglet adulto: “Frank- *Dandy Beano Topper Victor Hornet Hotspur Hurricane Diana Bunt Judy*; Piglet - e *Commandoes!*” (Cena 2, p. 24, Itálico no Original).

Chega, enfim, a hora do desfecho que toda a tradição espera seja dado ao drama, trágico ou cômico, não importa. Se a vida corre em fluxo contínuo, embaralhando os atos humanos do nascimento até o epílogo inevitável, a arte, em seu afã de organizar esteticamente os redemoinhos da vida, constrói arbitrariamente um início e um

fim da estória. O drama de Piglet, já o conhecemos, porque o próprio palco serviu de cenário à dramatização do que lhe ia na mente. O drama de Piglet não foi ter nascido em uma família miserável, carente de conforto emocional e material. Piglet era uma criança feliz, corria pelos campos e quebrava gelo na fonte da cidade e sua amizade com Joe aquecia seu coração e suas fantasias eram promessas de trilhões de doces e chocolates... Piglet lia gibis e gargalhava ao matar índios e atirar como heróis dos faroestes hollywoodianos. Seu pai bebia, é verdade, mas Piglet sabia ouvir a música de seu trompete. A mãe debatia-se contra o chamado para a morte, mas em sua insanidade também fazia bolos aos montes, um após outro, enchendo a casa de uma deliciosa loucura. O drama de Piglet começou no dia em que uma certa senhora com ares de gente “superior” apontou o dedo para o menino e – chamando-o a si e aos seus de “porcos”, lançou sobre eles uma maldição, a maldição de enxergarem-se a si mesmos, de verem sua pobreza e reconhecerem o fatalismo de sua própria condição social.

Se pensarmos na tradição das grandes tragédias, a Sra. Nugent seria a parodização de uma espécie de oráculo, prenunciando, desde o início da trama, que o herói está fadado à desgraça. Apenas a paródia contemporânea não se rende às grandes tragédias, ela brinca com as próprias formas dramáticas, subverte normas e valores para dizer aquilo que só a contemporaneidade poderia dizer, pois o drama tendo sido, desde sempre, profundamente historicizado, não haveria de esquecer de nomear os “deuses” que, em cada tempo, conduzem as boas e as más aventuras dos humanos. A Sra. Nugent não é apenas uma vizinha metida. A Sra. Nugent é a opressão do colonizador, o poder do capital, a superioridade moral das “famílias de bem”, a religiosidade cristã que seleciona, julga e exclui, o preconceito vivo, a

impiedade, a agressividade, a ira, a força austera da lei injusta, a mão que tortura nos reformatórios, o silêncio e a calma imposta nos manicomios. Piglet, em tudo um anti-herói, um pícaro, criança brincalhona e feliz, aventureira e traquina, pobre, maltrapilha, faminta de carne e afeto, destituída de qualquer potencialidade para a grandeza, subversão radical da excelência heroica, encontra na própria carência a arma com a qual irá, como os mais dignos heróis trágicos, tentar restituir sua própria dignidade, passar a limpo a sua honra, ou melhor, lavar em sangue a desonra de ter sido chamado de porco.

Claro está que a forma “rebaixada” e irreverente desse drama parodístico não perde oportunidade de demolir algumas outras pilastres da sociedade contemporânea nessa simulação grotesca de uma peça trágica. Dotado com o que aprendeu no açougue com Maguire, Piglet parte em busca da aniquilação daquela que, segundo o pensamento do personagem, causou todos os problemas de sua vida, a Sra. Nugent. Num momento em que a cidade, entrevista como *lócus* de fanáticos religiosos, apronta-se para esperar, em praça pública, a visita de Nossa Senhora, o porquinho parte para a consecução do seu plano e avança com uma faca para a casa da Sra. Nugent:

Frank – *Toc Toc*
Piglet – Sra. Nugent.
Frank – Eu estou entrando.
Piglet – Eu estou entrando.
Frank – Sra. Nugent.
Sra. Nugent - Vá embora!
Piglet – Sra. Nugent. Eu estou entrando.
Frank: Eu estou entrando, Sra. Nugent.
Sra. Nugent – Você não pode entrar!
Piglet – Eu estou entrando!
Sra. Nugent – Você não pode entrar aqui!
Frank/Piglet – Eu estou entrando!
Sra. Nugent - Socorro!
Frank/Piglet – Sra. Nugent – Eu estou entrando!
Sra. Nugent – Por favor me ajude.

Frank – Você tenta gritar e não sabe como.
 Piglet – Você tanta gritar e não sabe como.
 Frank – Não é assim, Sra. Nugent?
 Piglet – Agora a senhora sabe.
 Frank – Gritar
 Piglet – Não sabe.
 Frank – Gritar.
 Piglet – Não pode.
 Frank/Piglet- Você não pode. (*Um grito.*) Você não pode. (*Silêncio.*) É isso o que acontece com pessoas estúpidas. (*Silêncio.*)
 (Cena 30. p. 301-302)



Morte cifrada, minimalista, carne cortada por palavras-facas, morte ritualística, prenhe de repetições, prestação de contas sobre todas as instâncias de vida em que Piglet não soube ou não pode falar... a cena se faz matadouro e a ironia explode num grito que evoca o esguicho de um porco no momento do abate. Mais uma vez, a peça desvia-se da dor e da agonia da morte, submetendo o trágico a um *pathos* cômico. No entanto, um traço das grandes tragédias permanece – a ironia trágica: submetida a um rebaixamento radical, debochado e grosseiro, a Sra. Nugent acaba sendo aniquilada pelas mãos de um “porco”, transformada, ela própria, em suíno, já que morreu pelas mãos de um treinado açougueiro matador de porcos.

Ao eliminar a personagem, Piglet extingue aquela que lhe parecia ser a causa de todas as suas desgraças. A Sra. Nugent era, no entanto, apenas o “bode expiatório” encontrado por Piglet em substituição às motivações múltiplas – sociais, políticas, econômicas, afetivas – de suas vicissitudes. Na toada irônica da ação, o assassinato da Sra. Nugent volta-se definitivamente contra o menino-porco e acaba por transformá-lo em um verdadeiro “bode expiatório”, um monstro a ser extirpado daquela comunidade para que a ordem se estabeleça. É assim que Piglet se tornará Frank, o adulto que conjuga as duas funções do “bode expiatório”: o “bode sacrificado”, sendo a loucura a

representação mais eloquente da morte em vida, e o “bode emissário”, aquele que deixa a comunidade carregando consigo todas as mazelas da vida social.

O drama, no entanto, retorna. A tragédia sempre retorna. Diz Derrida: “Recusar a morte como repetição é afirmar a morte como gesto presente e irreversível” (1971, p.171). Dizemos nós, em relação ao drama social: encenar a morte como repetição de injustiça, miséria, exclusão e preconceito é recusar que a vida social seja causa de morte. Trancafiado em um teatro/hospício, Frank, o personagem adulto, traz à cena o garoto que foi um dia, imagem dramática de uma mente encarcerada num passado que não quer ou não deve passar. Patrick McCabe, um irlandês que conhece de perto a vida dos “porcos”, não deixou passar.

BIBLIOGRAFIA

- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Oxford: Claredon Press, 1962.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ENGELS, F. **The Condition of the Working Class in England**. Oxford: Oxford University Press/Oxford World Classics, 1999.
- FOSTER, R.F. **Modern Ireland 1600-1972**. Londres: Penguin Books, 1988.
- GIRARD, René. **A violência e o Sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- HOBSBAWM, E. **Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism**. London and New

York: Routledge, 2002.

JAMESON, Frederic. **Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

LÓPEZ, J. **Postcolonial Whiteness: a Critical Reader on Race and Empire**. New York: State University of New York Press, 2005.

MCCABE, P. Frank Pig Says Hello. In: FAIRLEIGH, J. **Far From the Land Contemporary Irish Plays**. London: Methuen, 2002, p. 237-306.

MCWILLIAMS, E. **The Encyclopedia of the Gothic**, 2013 Disponível em: <http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405182904_chunk_g978140518290415_ss1-10> Acesso em: 20 de Maio de 2017.

SCHEPER-HUGHES, N. **Saints, Scholars, and Schizophrenics: Mental Illness in Rural Ireland**. University of California Press, 2001.

SHAKESPEARE, W. Henry IV. In: **Complete Works**. Hampshire: Macmillan, 2007.

STALLYBRASS, P.; WHITE, A. **The Politics and Poetics of Transgression**. New York: Cornell University Press, 1986.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WU, Y.-C. “‘Pigs!’: Gothic racial stereotype and repressed fear in Patrick McCabe’s ‘The Butcher Boy’”. **Fiction and Drama**, Taiwan, vol. 23, n. 2, June 2014.